



# ARQUIVO E/M PERFORMANCE: correspondência

## EDUARDO A. R. SANTANA

É doutorando em Artes Cênicas (UFBA), orientação Profa. Dra. Ciane Fernandes e Estágio Doutoral – Bolsa Sanduíche/CAPES com Profa. Dra. Vida Midgelow, School of Performing Arts and Design – Middlesex University London. Graduado em Psicologia (UFU) e Dança (UFBA). Especialista e Mestre em Dança (PPGDança-UFBA), com formação em Hatha Yoga (Escola Yoga Santosha – Salvador/BA). Artista da dança/performance, integra o Coletivo A-Feto. Psicólogo/Psicanalista. E-mail: eduardo.a.rosa.s@gmail.com

## MORGANA POIESIS

É poetisa, atriz, performer, jornalista e produtora cultural. Graduada em Comunicação Social (UESB), especialista em Comunicação e Política (UESB), mestra em Artes Cênicas (UFBA) e doutora em Performances Culturais (UFG). É funcionária da Coordenação de Cultura/PROEX/UESB, onde desenvolve o projeto de extensão Performances Culturais. É integrante do coletivo A-FETO de dança-teatro da UFBA e do grupo de pesquisa Imagens e(m) Cena da UnB. E-mail: morgana-poiesis@gmail.com

## **RESUMO**

Nós, artistas-pesquisadores, abrimos algumas correspondências em performance como arquivo vivo. A atualização que o arquivo realiza corpo a corpo expõe a transmissão como ato. Nossas práticas artísticas, desenvolvidas como pesquisa, partilham, a existência dessa transmissibilidade, desde a sabedoria que recebemos à investigação que propulsionamos, através das artes cênicas acadêmicas e vivenciais.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Arquivo. Performance. Prática Artística como Pesquisa.

## **ARCHIVE AND/IN PERFORMANCE: correspondence**

### **ABSTRACT**

*We both, artist-researchers, open some correspondences in performance as a living archive. The update archive performs body-to-body exposes transmission as an act. Our artistic practices, developed as research, share the existence of this transmissibility from the wisdom we receive to the investigation we propel, through academic and experiential performing arts.*

### **KEYWORDS:**

*Archive. Performance. Artistic practice as research.*



# CARTA CONVITE

**E.,**

Aceito sua provocação para escrevermos juntas sobre nossas experiências com a Prática Artística como Pesquisa, relacionando alguns processos de criação artística e acadêmica que vivenciamos durante o mestrado/doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia, com desdobramentos em nossas trajetórias profissionais, como: a atividade Laboratório de Performance, o Coletivo A-FETO de Dança-Teatro e a Abordagem Somático-Performativa, com Ciane Fernandes; o Trajeto Criativo, com Sonia Rangel; o Laboratório de Corpo-Criação-Performance-Interferência, projeto de extensão que desenvolvi na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, campus Vitória da Conquista-BA; a residência artística que você realizou com o coletivo Construções Compartilhadas, em Salvador-BA; seus *insights* a partir do doutorado sanduíche na Middlesex University, em Londres, e da videoperformance *Borboleta Caída*, que cocriamos nas ruas da capital baiana. Em contrapartida, te convido a experimentarmos uma relação afetiva e reflexiva entre a carta e a performance como arquivos que se atualizam nos nossos corpos presentes-ausentes, em estado de correspondência, para elaboração de uma nossa síntese criativa e conceitual.

Desejando que corresponda esta carta convite, espero pela sua carta aceite.

**M.**



# CARTA ACEITE

M.,

Já faz 11 anos.

Era artista residente do Teatro Solar da Boa Vista, no Engenho Velho de Brotas, em Salvador, junto ao Coletivo Construções Compartilhadas. Numa mesa organizada pela diretora e coreógrafa Cristina Castro, houve um evento cujo tema, se não me engano, era *Dança e Palavra* ou *Dança e Escrita*. As professoras doutoras Eliana Rodrigues, Gilsamara Moura e Ciane Fernandes, com seus interesses pelo tema, considerando crítica e historiografia em dança, relação entre dança e literatura e Prática como Pesquisa em artes cênicas, respectivamente, compuseram a mesa. A junção de esforços pela constituição da dança como área autônoma de conhecimento, em meados dos anos 2000, nos incitava a avançar para além da prática artística, na procura de nomear, caracterizar e verbalizar como forma de complexificar a experiência artística e ampliar as possibilidades de partilhar para além da fruição ou da aula prática. Era também desejado que as informações e formulações teóricas se abrissem para a presença das lógicas coreográficas e performativas, dando acesso diversificado ao possível.

Trazer meus dedos a avançar tecendo tantas letras me faz ao mesmo tempo me abrir a um retorno, impossível de ser revivido, mas que, por aqui, pode tornar factível um combinado de atualizações atravessadas pelo que importo agora. E reconhecer, para além de viver, esse acesso, está me trazendo uma escuta que tive a André Lepecki, em uma de suas visitas ao Brasil, pelo Rumos Dança do Itaú Cultural (2010). O crítico brasileiro assinalou as performances de Richard Move, reconstituindo obras da coreógrafa modernista americana, Martha Graham. Não se tratava de releituras, como Pina Bausch fez em relação a Nijinsky e Stravinsky em *A Sagração da Primavera*. A vitalidade, a forma, a extensão e o que mais fosse próprio da obra importava ser reencarnado, no que o visitante



chamou de *re-enactment*. Como é possível performar o mesmo, ou o quase do mesmo? Lembrei daquela imagem clássica de Martha Graham (1894-1991) comprimida em um tubo de tecido elástico, coberta da cabeça aos pés, de forma que a movimentação, a dar acento expressivo, implicava em empurrar o tecido pelo qual era empurrada. Alguma visibilidade do corpo aparece pelas aberturas superior e inferior do tubo, revelando um tom dramático vindo da cabeça, plexo solar, braços com mãos e pés. O que faria *Lamentation* (1930), essa coreografia, com um performer trazendo-a à vida? Não só o estudo da coreografia em si, seu gestual, movimentação, figurino, maquiagem e elementos da cena, então, passando à vitalidade do corpo e da presença. Cheguei a ouvir, de interessados da área, sobre a relevância do conhecimento desenvolvido por Richard Move, através de pesquisa minuciosa, permitindo-o atravessar uma travesti em direção a uma imitação íntima e sincera; o que, claro, não só pelo deslocamento de gênero, mas também de geração, atualiza uma certa comicidade, apesar dos tons densos de drama comuns ao trabalho de Graham.

Sigo recuperando, pois sinto a necessidade de voltar às caixas de guardados acadêmicos, onde de dentro das pilhas de textos xerocopiados, posso retomar Peggy Phelan. Ela traz a performance como um fazer, inclusive estético, que recua da possibilidade de ser contornado e, com isso, executado como objeto – estatuto dado à arte, desde o Renascimento. Avança em direção à primazia do real, admitindo a presença como própria à performance. Dessa forma, a única vida que a performance pode ter é aquela que acontece enquanto ela dura, num devir “não-marcado”.

Quando estava fazendo o Doutorado Sanduíche (2015), em Londres, algumas semanas antes de Leonardo Sebiane, Melina Scialom, Lenine Guevara, eu, presencialmente, e Ciane Fernandes, telepresencialmente, fazermos uma conferência performativa no Dance and Somatic Practices Conference... ah, veja só! Você também estava lá, M., dançando na deriva que fizemos juntos com Mariana Terra, pelas ruas escuras da Barra, em Salvador. Pude compor, na performance da conferência, essas imagens tocadas juntamente com minhas fala sobre qualidades atencionais favoráveis ao encontro com o acontecimento. É justamente



disso que Rebecca Schneider escreveu neste texto encontrado, antes do evento. Respondendo a esse contorno bastante marcado de presença e desaparecimento, atribuído à performance, ela estende a relação de performance à de presença e arquivo. Em uma série de experiências artísticas e não-artísticas, nós desempenhamos, face a face, uma passagem que traz algo anterior capaz de se suceder. Quando uma mãe identifica as mudanças fisiológicas da filha púbere, ela é capaz de trazer, em ato, formas, inclusive detalhadas, de dar condição e viabilidade para que aquele estranhamento que se instaura à menina possa passar – com informações, humor, estratégias, enfim, proveniente das experiências passadas dela adulta. Experiências com a mãe dela, tias, professora ou mesmo uma combinação afluyente desses canais de passagem. Quando um contador de histórias vivifica um personagem, dando voz, ritmo, humor, desempenhando-o com a desenvoltura de quem diz com vitalidade o que viveu, ele recupera o passado, das histórias que ouviu de outros contadores, das experiências que viveu com tal colorido e densidade e faz essa passagem ao presente não só naquilo em que ele fala, mas também na transmissão que ocorre ao ouvinte, deixando abertas as possibilidades de propagação tanto da história, quanto do devir contador-de-histórias. Interessou-me essa ideia da performance como arquivo. Não um arquivo morto, armazenado. Mas um arquivo que se faz vivo, existindo no ato de transmissão de corpo a corpo. Nessa apresentação cometida, um tanto, pela entrega do que recebeu, a performance permanece como em Richard Move reencarnando Graham.

Admirei-me com Phelan – um pouco depois dessa publicação de Schneider – por abrir uma brecha, apontando que a performance pode constituir uma zona sombreada de não-saber, que está além da exposição ao acontecimento, de maneira que a única posição cabível ao espectador, então, é a de testemunha. Nesse vazio contornado, não só o performer, que está nesse ato, mas também os espectadores lidam com a meditação do que lhes ocorre ali, numa transformação a se desdobrar para além do tempo de duração da performance, de uma maneira incalculável.



Acompanhar as palestrantes ali no teatro de Brotas, principalmente Ciane Fernandes, fez-me entrar em furor, uma vez que, apesar dos então recorrentes argumentos acadêmicos de conexão corpo-mente, a experiência se mantinha mental e discursiva. Foi quando, ao abrirem para perguntas, me senti convocado a levantar e performar o assunto tratado. Começando com um movimento sinuoso de braços e troncos, misturou-se a um movimento socado em ritmo de samba com a letra de *O Buraco*, de Arnaldo Antunes. Ao dizer que “o buraco do espelho está fechado e agora tenho que ficar aqui, com um olho aberto e outro acordado, do lado de lá, onde eu caí”, seguia sinuoso e entrecortado, enrolando o tronco para frente e comprimindo-o em direção ao chão. A fala alterando-se do jocoso e sensual a mórbido, com desespero comprimido. Terminando socado entre minhas próprias pernas, no chão, o destino partilhado da letra e do corpo é cumprido, tanto pelo buraco, quanto pela angústia.

Fazia mais de 2 anos, em busca de entender o que se passou comigo nas experiências com a diretora franco-argentina Bertha Roth, no processo em que o “buraco do espelho”, que ali performei, foi criado. Atento às falas, no momento de Ciane, esse vazio de saber ganhou canal, quando ela diz da díade *Testemunha e Realizador* (no método somático Movimento Autêntico), como via de integração sujeito/objeto na Prática como Pesquisa. Os impulsos em liberação incubados no furor atravessam o pré-movimento, e eu então vou saindo de estar mais à testemunha (das falas) e indo mais ao realizador (da performance), simultaneamente convidando-os a testemunhar. É um saber em ato. Nesse momento, ainda sem consciência, inicia a transmissão de Ciane para mim. Um artista-pesquisador num momento púbere de suas perguntas e uma contadora de histórias artístico-acadêmicas.

Lá no Espaço Mandassaya, em Lençóis-BA (Chapada Diamantina), acredito que, onde juntos, eu e você, M., performamos pela primeira vez, numa das viagens de campo dos Laboratórios. Daquela grande roda inicial, fomos convidados a fechar os olhos, deixando-nos mover quando isso ocorresse. As posições de testemunha e realizador, até então, para mim, implicavam necessariamente a presença de uma pessoa como testemunha e outra como realizadora. A





testemunha observando, num silêncio amplo, mas com convites pontuais ao realizador, diante do que ocorre no corpo dele, ao se mover, não só no sentido do sensório-motor, mas também do vocal, mesmo implicando cantos e textos que lhe ocorram. Nessa roda imersiva na natureza, não havia uma pessoa me acompanhando em testemunho. A sensação de presença, mantida por todos que estavam ali, até eu fechar os olhos, era algo que me trazia confiança para entrega e permanência, ao mesmo tempo que me situava num pertencimento do comum. Eu estava aberto por ter, ali, Cláudio (Claudionor), Líria, você, algumas pessoas que ainda não conhecia, mas que estávamos a favor do que pudesse vir de/em nós. A suposta presença acostuada dessa testemunha foi substituída por um vazio. Não haveria ninguém ali para acompanhar detalhes do meu movimento, a qualidade e a direção do meu fluxo no corpo, se haveria potenciais caminhos surgindo a serem assumidos... nada. Foi de onde eu fui percebendo a pressão dos meus pés no chão, ao mesmo passo que uma pequena desconfiança sobre a novidade de estar no local. Foi quando esse deu um sinal mais íntimo, trazendo seus habitantes mais comuns: mosquitos começavam a me rodear e tocar. Eram, em várias partes do corpo, com alta sensibilidade, devido aos olhos fechados. Além da distração que estava me impedindo de entrar em contato com o que poderia vir do implícito, ainda senti que a extensão do incômodo poderia acabar me colocando para fora desse laboratório. Passei a aceitar que os toques dos mosquitos já eram movimentos em mim. No propósito de contemplação, com receptividade ao acontecimento, da posição testemunha, abri-me à intensidade dos toques que passaram a ser menores, e a percepção ampliou sua distribuição para o corpo em outras áreas, além da pele, como os ouvidos/sons que chegavam e a propriocepção amplamente incluída. A realização, em coro, desses insetos pareceu comigo para ativar a consciência testemunha, que se expandiu de seus toques a uma dimensão panorâmica do momento. E a dança começou. Sentia nitidamente a chegada e a passagem de impulsos, que me fizeram transferir o peso sobre uma perna, liberando a outra que, de uma torção, estendeu em *attitude devant*, enquanto a cabeça rodou no sentido oposto. Era tudo muito lento e sustentado, de modo que uma autoimagem que me ocorreu foi a de uma mistura de árvore e nuvem. Ali descobri-me, tornando-me testemunha de mim mesmo. Essa dimensão da consciência que





já era exercitada testemunhando outra pessoa, ou mesmo a sensação de estar sendo acompanhado por uma testemunha, passou ao acontecimento, nesse devir ao vazio que a fez brotar como presença e natureza.

No dia em que saímos, à noite, na Barra, em Salvador, os três colegas de apartamento, Mariana, você e eu, para fazermos mercado, foi inusitado, no retorno, receber súbita e sutilmente um convite inicial de Mariana, como testemunha da luz, apontando um lugar imersível, com indicações de sombra e luz, no muro daquela casa da vizinhança. Senti-a imediatamente instaurando o ato laboratorial deslocado da sala de aula da Escola de Teatro da UFBA para a imersão ecoperformativa no Mandassaya, que Ciane já me indicara desde aquela palestra, naquele teatro. Sem fechar os olhos, o contato com os impulsos já nos abriu para fazer, dessa rua habitual, um rito de descobrimento. Dessa vez, decidi entrar no testemunho, aceitando o entorno, mais próximo – como o muro da casa – até o mais distante – onde a curva da rua a fazia sumir. Os impulsos escópicos impeliam as pálpebras a ficarem abertas. Sentia você derivando por perto e a presença de Mariana realizando a filmagem do que testemunhava. Foi quando meus olhos se dirigiram a um pedaço de madeira no chão, e as mãos sentiram vontade de apanhá-lo. No exato momento em que o peguei, a tensão reverberou para as minhas escápulas que quiseram mastigar uma em direção à outra, aproximando e afastando-se continuamente. Foi subindo um prazer muscular disso, de modo que meu testemunho se apoiou aí, enquanto dava assistência para a irradiação do movimento até as mãos, simultaneamente com uma flexão e extensão de tronco. Tronco fletindo, mãos abaixando – segurando o toco – tronco estendendo, mãos subindo. Essa movimentação na vertical, com uma pequena espiral provocada pela mastigação entre as escápulas, foi trazendo-me uma sequência de imagens justas ao ato: um vândalo e uma transformação homem-criatura.

Te conto isso, M., porque sinto que estamos constituindo arquivos em nossas pesquisas como práticas artísticas. Expondo-nos à história do Laboratório de Performance, não estamos apenas realizando, cada qual a sua pesquisa, mas também corporificando um fazer marcado por essa direção ao acontecimento,



que prioriza o real. De uma maneira que acolha a diversidade de procedências e procedimentos artísticos e teóricos. Com uma ativação disparada e sustentada por uma atenção que se desprende da rotina para testemunhar o que surge, gerando impulsos a realizar trajetos apontados pelas próprias direções. Numa abertura a uma sintonia somática que atravessa o que há de mais íntimo e ínfimo ao que é mais amplo e monumental de cada vivência. Um envolvimento que pesquisa e compartilha possibilidades de reencontrar com a vida estando em laboratório de performance para além da palestra, da atividade artístico-acadêmica e até da presença de Ciane. Isso se reencarna em mim; talvez em vários de nós. É um momento de conversar sobre isso com mais alguém, M., até porque, provavelmente, já tenha alguém recebendo isso não só dela, mas de nós também. E outros, como Move, interessados em fazer a pesquisa, no caso, a somático-performatividade, para, com isso, performar possíveis transmissões.

**E.\***

---

## CARTA RESPOSTA

**E.,**

Agradeço sua Carta Aceite. Para selar nossa correspondência sobre a Prática Artística como Pesquisa, começo rememorando meu ingresso no mestrado do PPGAC, em 2011, na linha de pesquisa III, na época chamada Corpo e(m) Performance, com um projeto de dissertação sobre o Grupo de Interferência Ambiental – GIA. A pesquisa foi orientada pela professora Sonia Rangel que, de maneira didática e generosa, trouxe valiosas contribuições ao trabalho, a começar pelo diálogo entre a Escola de Teatro e Dança com a de Belas Artes da UFBA, assim como, do ponto de vista teórico, entre a fenomenologia e a sociologia compreensiva com as artes e os processos criativos. A abordagem de Rangel acerca do Trajeto Criativo de artistas-pesquisadores,



segundo o qual a realização da obra artística faz parte construtiva do corpo da pesquisa e não deve ser considerada como anexo ou apêndice dela, foi fundamental para o desenvolvimento epistemológico e metodológico das minhas pesquisas de mestrado e doutorado, que transitaram das performances artísticas às culturais, em suas dimensões prático-teóricas. É pertinente elucidar que, na perspectiva de Rangel, compreender e instaurar os pensamentos “das” e “nas” ações é essencial para a construção de um Trajeto Criativo.

Na sequência desta carta, gostaria de traçar uma relação entre minha experiência como aluna regular na atividade Laboratório de Performance e como participante do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro, ambos coordenados pela professora Ciane Fernandes, no PPGAC-UFBA, com o Laboratório de Corpo-Criação-Performance-Interferência, que desenvolvi, logo após o mestrado, como funcionária da Coordenação de Cultura, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, *campus* de Vitória da Conquista-BA. A abordagem somática de Fernandes aplicada às artes cênicas, especialmente os exercícios do Sistema Laban/Bartenieff e o Movimento Autêntico foram algumas das referências para as atividades corporais do LCCPI. Articulando práticas e conceitos do Laboratório de Performance, do A-FETO e do GIA, concebi o LCCPI como um espaço-tempo para a pesquisa prático-teórica, experimentos artísticos, elaboração de projetos técnicos e intercâmbios culturais, a partir dos eixos que o denominavam: CORPO – práticas corporais para o desenvolvimento psicofísico e da percepção sensorial dos participantes, dentre os quais, os exercícios do Sistema Laban/Bartenieff, também presentes, e o Movimento Autêntico, através do que apreendi de Fernandes, Whitehouse, Adler, Chodorow, Jorge, mediados por mim e profissionais convidados; CRIAÇÃO – o processo criativo estava presente em todas as fases do laboratório, desde a produção dos encontros à busca de expressões artísticas, a partir das habilidades dos participantes, que propunham elementos para a composição de cenas performativas, fossem musicais, literárias, audiovisuais etc; partíamos de nossas inquietações individuais e coletivas, como: o que nos afeta em nosso cotidiano? Como podemos expressar esses afetos? Quais são nossas competências expressivas? PERFORMANCE – compreendida como princípio aglutinador dinâmico – como da proposta de Bourriaud – de diversas



linguagens artísticas e áreas do conhecimento, experiências processuais com ou sem público, no momento em que acontecem, previamente elaboradas ou espontâneas, cujas maiores partes eram registradas pelos participantes, através de anotações, áudios, fotografias, vídeos, e compartilhadas através da internet. INTERFERÊNCIA – termo inspirado no GIA, por sua vez influenciado pelo Programa Ambiental, do artista brasileiro Hélio Oiticica, que propunha o despreendimento das estruturas primordiais das artes visuais e sua expansão no espaço-tempo; essas interferências consistiam em compartilhar os nossos experimentos artísticos, através de cenas performativas em espaços públicos ou abertos, como ruas, praças, bibliotecas, festas, eventos culturais, construções abandonadas etc., com participação de testemunhas, como pude entender das palavras de Schechner.

De maneira mais contundente, gostaria de relacionar o método da Pesquisa Somático-Performativa, desenvolvido por Fernandes, com o método cartográfico da minha tese intitulada *Epístolas Profanas: performances dos silêncios manifestos*, que defendi no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, Universidade Federal de Goiás, com orientação da professora Luciana Hartmann. A Abordagem Somático-Performativa é definida por Fernandes como uma metodologia de Prática Artística como Pesquisa, que associa a performatividade e a somática em processos integrados de ensino e pesquisa em criação em artes cênicas, mas que pode ser aplicado a qualquer campo do conhecimento. Fernandes reúne conceitos de pesquisas, influências culturais e técnicas corporais variadas, apresentando referências da performance artística e da Pesquisa Performativa, como encontrada com Haseman, associadas a práticas da Somática, como o Movimento Autêntico, a Análise Laban/Bartenieff em Movimento, a técnica dos Bartenieff Fundamentals, a dança-teatro desde os princípios labanianos aos bauchianos, a dança improvisação e a dança clássica indiana, para a construção da Abordagem Somático-Performativa. Fernandes diz que, quando tal abordagem é utilizada especificamente como pesquisa aplicada ao desenvolvimento de projetos nesta linha, denomina-se Pesquisa Somático-Performativa.



A Abordagem Somático-Performativa propõe princípios fundantes, temáticos e contextuais, alguns dos quais pude observar, no processo de construção da minha pesquisa de doutorado. O princípio fundante *Performance e interartes como (anti)método* e o contextual *Arte como eixo de diálogo entre diferentes campos do saber* estiveram presentes ao longo da minha tese, concedendo uma estrutura metodológica centrada em performances artísticas realizadas e articuladas a teorias de vários campos, sempre *com e a partir* das artes. O princípio temático *Criação de associações e sentidos a partir dos afetos e apoio do coletivo* e o contextual *Abertura participativa e poéticas da diferença* estiveram presentes em todo o processo da pesquisa, uma vez que as performances artísticas são fundadas em práticas de compartilhamentos ou partilhas sensíveis, bem como em estéticas relacionais – no que me chegaram de Rancière e Bourriaud, respectivamente –, sendo a dialogicidade um fio condutor da cartografia epistolar que desenvolvi na minha tese, e que também experimentamos nesta nossa correspondência. O princípio temático *Espiritualidade encarnada ou soma sagrado*, segundo Fernandes, tem como principais referências a geometria sagrada, como formulada por Lawlor, a harmonia espacial de Laban e o tratado indiano das artes cênicas Nāṭya Śāstra, na tradição do Bharata Muni, e esteve incorporado nos exercícios dos silêncios aos quais me propus investigar durante o processo da pesquisa, apontando para as suas dimensões místicas, pouco exploradas teoricamente. Me refiro a uma espiritualidade que não se configura necessariamente religiosa e a um sagrado que não se opõe ao profano, no empenho de uma conexão entre corpo-mente-alma separados pelos pensamentos medievais e modernos, cuja reintegração experimentei na construção de uma cartografia epistolar, que pode ser um exemplo da Prática Artística como Pesquisa, aplicada em minha tese. A cartografia, que vem sendo desenvolvida como método de pesquisa em diversas áreas no Brasil, com grandes contribuições de Rolnik, Escóssia, Kastrup, Passos, Romagnoli, das quais me servi, é um dos princípios derivados do conceito de rizoma que encontrei em Deleuze e Guattari, podendo ser compreendida como um mapa a ser produzido a partir de uma experimentação ancorada no real.



Reitero a postura epistemológica decolonial de Fernandes ao colocar a corporeidade e a prática artística como eixos das pesquisas nas artes e para além delas, o que ainda é um desafio nos debates interdisciplinares. Como parte dessa postura, iniciei a escrita desta carta com leituras dos Cadernos do GIPE-CIT organizados por você e por ela, especialmente de artigos dos colegas com os quais estivemos em processos criativos no Laboratório de Performance e no A-FETO, durante o meu período do mestrado (2011-2013). Assim, pude ver, sob outras perspectivas, as experiências das quais participei e seus desdobramentos em pesquisas diversas. Acessando memórias corporalmente arquivadas que vieram à tona a partir da sua carta, lembrei do nosso processo criativo na videoperformance *Borboleta Caída*, que cocriamos com Mariana Terra, em que transitei entre a presença-ausência da performance artística. Por fim, no decorrer da escrita desta carta, também foi importante reler meu *Ensaio para uma escrita performativa*, nos referidos cadernos, em que anunciava a carta como síntese estético-conceitual produzida através de uma cartografia afetiva, trazendo questões metodológicas e epistemológicas para a pesquisa em artes, o que mais tarde se consolidou em minha tese epistolar, que tenho tido o prazer de compartilhar com pesquisadores de diversas áreas, em diálogos interdisciplinares.

Se te escrevo esta carta, E., passados 11 anos de nosso encontro inicial como artistas e pesquisadores em Artes Cênicas, é porque há uma cumplicidade existencial que desenvolvemos nesses nossos lugares de fala em correspondência. E porque amadurecemos o suficiente para reafirmar formas mais integradas de produção e circulação de saberes, a propósito das epistemologias e metodologias que aplicamos em nossas pesquisas prático-teóricas, como a cartografia epistolar, a Pesquisa Somático-Performativa e o Trajeto Criativo, que agora podemos reunir no campo, em desenvolvimento, da Prática Artística como Pesquisa.

Receba, com essa carta, um autêntico abraço!

**M.\*\***





# CARTA DE CONSIDERAÇÕES

**M.,**

Faço desta uma pequena carta, para também poder me vestir de brevidades e desaparecimentos. Percorrer meu monocular por suas enunciações abre-me a uma trajetória criativa implicada com a nudez do real e, por isso, comprometida em dar canal a ele, ou mesmo assumir formas por ele guiadas. Da experiência em interferências urbanas com o GIA à constituição de uma ambiência liberadora das potencialidades criativas em compartilhamento do Laboratório de Performance, você me atualiza dessa extensão de que a performance pode agir como arquivo e transmissão, como pesquisa acadêmica. A diversidade de novas sintonias e desdobramentos que você me oferece como contadora de sua história – que é nossa, como artistas-pesquisadores oriundos da Escola de Teatro e Dança, do PPGAC-UFBA, do Laboratório de Performance, do Coletivo A-FETO e de Ciane Fernandes – me traz uma coceira nas ideias que sinto, talvez vá se aliviar logo, quando puder estar um pouco mais com você, numa prática de yoga, na grama de um parque, abrindo uma fenda performativa, ou mesmo te assistindo em suas escritas, fotografias e ações. Logo, logo.

**E.**





# REFERÊNCIAS

- » BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- » DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Introdução: rizoma. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa V. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 17-50.
- » ESCÓSSIA, Liliana; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. Introdução. In: *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- » FERNANDES, Ciane. *Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa*. Salvador: EDUFBA, 2018.
- » FERNANDES, Ciane; SANTANA, Eduardo A. R. (org.). *Cadernos GIFE-CIT – Laboratório de Performance I: a abordagem somático-performativa*, PPGAC-UFBA, Salvador, n. 30, ano 16, nov. 2013.
- » FERNANDES, Ciane; SANTANA, Eduardo A. R. (org.). *Cadernos GIFE-CIT – Laboratório de Performance II: princípios somático-performativos*, PPGAC-UFBA, Salvador, n. 31, ano 16, nov. 2013.
- » GOMES, Morgana. Ensaio para uma escrita performativa. In: FERNANDES, Ciane; SANTANA, Eduardo A. R. (org.). *Cadernos GIFE-CIT – Laboratório de Performance I: A abordagem somático-performativa*, PPGAC-UFBA, Salvador, n. 30, ano 16, p. 161-172, nov. 2013.
- » HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: CESAROLI JR, Humberto (org.). *Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*, v. 3.1. São Paulo, 2015, p. 41-54.
- » JORGE, Soraia. *Movimento Autêntico: um ritual contemporâneo?* Disponível em: <https://www.movimentoautentico.com/lista-de-artigos>. Acesso em: 27. jun. 2022.
- » LEPECKI, André. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'Still acts' em The Last Performance de Jérôme Bel. In: PEREIRA, Roberto. *Lições da Dança*, vol. 5. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005, p. 11-26.
- » LEPECKI, André. The body as archive: will to re-enact and the afterlives of dances. *Dance Research Journal*, v. 42, n. 2, p. 28-48, 2010.



- » MOVE, Richard. *Richard Move as Martha Graham*. Interview with Mathew Bourne – BBC Television. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ioH380u20tk%20BBC%20Television-Richard%20Move%20as%20Martha%20Graham.%20Interview%20with%20Mathew%20Bourne>. Acesso em: 23 mar. 2021.
- » OITICICA, Hélio. *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- » PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- » PHELAN, Peggy. Marina Abramovic: witnessing shadows. *Theatre Journal*, v. 56, n. 4, p. 569-577, 2004.
- » ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Rio Grande do Sul: Sulina, 2011.
- » RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- » RANGEL, Sônia. *Trajeto criativo*. Lauro de Freitas: Solisluna, 2015.
- » ROMAGNOLI, Roberta C. *A cartografia e a relação pesquisa e vida*. Belo Horizonte: PUC, 2009.
- » SCHNEIDER, Rebecca. Archives: performance remains. *Performance Research*, v. 6, n. 2, p. 100-108, 2001.
- » SCHECHNER, Richard. Performers e espectadores: transportados e transformados. *Rev. Moringa*, v. 2, n. 1, João Pessoa, 2011.
- » PALLARO, Patrizia (ed.). *Authentic Movement: essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. Edited by Patrizia Pallaro. London: Jessica Kingsley Publishers, 1999.